

IST ABWEICHUNG EINE ZUREICHENDE BESTIMMUNG
STILHAFTER ERSCHEINUNGEN?

Es ist selbstverständlich, daß Abweichungen von einer bestimmten Norm stilhafte Bedeutung haben können. Aber es soll hier geprüft werden, ob sie die einzige zureichende Bestimmung für Stilerscheinungen sind. Da die meisten wissenschaftlichen Bemühungen, die sich mit diesen Zusammenhängen befassen, Stil als kennzeichnend für literarische Sprachgebilde ansetzen, sei auch hier, wenn von Fragen des Stilbereichs die Rede ist, Stil als wesentlich für die Sprachkunst gefaßt.¹ Es kann hier nicht der ganze Fragenbereich um die Abweichung als Prinzip des Stilhaften durchbesprochen werden, ich will vielmehr in aller Kürze die Punkte herausarbeiten, die für eine ausführliche Darstellung gleichsam das Grundgerüst abgeben könnten.

Es läßt sich beobachten, daß in moderner Stilforschung der Abweichung eine ausschlaggebende Bedeutung zugesprochen wird. Das hängt wohl auch damit zusammen, daß dem Streben nach Quantifizierung und Formalisierung in der gegenwärtigen Linguistik das Prinzip der Abweichung besonders entgegenkommt: Abweichungen scheinen auf den ersten Blick leicht festgestellt und vor allem gemessen werden zu können, Größe und Grad der Abweichung lassen sich verhältnismäßig eindeutig in Zahlen und Formeln darstellen, wenigstens scheinbar. Daher wird im Sammelwerk "Literaturwissenschaft und Linguistik" (hier abgekürzt als LuL) besonders häufig und nachdrücklich der Grundsatz der Abweichung in den Vordergrund gerückt.²

1. Beim Blick auf die *F o r s c h u n g s l a g e* seien zunächst in Auswahl einige Arbeiten herangezogen, die wirklich die Abweichung als zureichende Bestimmung ansehen. Ihwe setzt in seinem Beitrag in LuL Stil geradezu gleich Abweichung.³ Und Todorov sieht in seiner Untersuchung in LuL über die semantischen Anomalien die poetische Sprache als gekennzeichnet durch Anomalien, ihre Funktion als Anrennen gegen die Gesetze der kommunikativen Sprache.⁴ Wichtig sind die Ansätze von Samuel R. Levin.⁵ Im Beitrag zu "Mathematik und Dichtung" (MuD) unterscheidet er die poetische Sprache von gewöhnlicher durch drei Züge: sie ist einheitlicher, komprimierter und überraschender, "d.h. sie enthält mehr Abweichungen als die Sprache

der Prosa". Die Unterscheidung von Poesie und Prosa ist freilich für die Erforschung der Sprachkunst unzureichend.

In LuL bringt Levin eine weitere wichtige Scheidung: externe und interne Abweichung. Extern ist die Abweichung gegenüber einer allerdings sehr vage bestimmten Norm außerhalb des Gedichtes, intern ist die einer bestimmten Stelle vor dem Hintergrund der gesamten Stilhaltung des Gedichts. Diese Unterscheidung weist zumindest darauf hin, wie jeweils genau bestimmt werden muß, wovon abgewichen wird. James P. Thorne schreitet vom Abweichungsgrundsatz zu Wertungsprinzipien weiter, die sich daraus ergeben sollen.⁶ Und zwar glaubt er, zwei Grundsätze aufstellen zu können: In guten Gedichten verstoßen möglichst alle Sätze gegen dieselbe Regel, schlecht ist ein Gedicht, in dem jeder Satz gegen eine andre Regel verstößt. Und dann: "in guter Dichtung sind die Unterschiede zur Standardsprache, die vom Dichter in die von ihm geschaffene Sprache [?] eingeführt werden, im wesentlichen Unterschiede in der Tiefenstruktur". Auf die Bedeutung dieses Begriffs für die Stilistik werden wir noch hinweisen. Die Frage, ob hier nicht stark vergrößert wird, drängt sich schon jetzt auf.

Außerhalb dieses Sammelwerkes seien für das Problem der Abweichung noch drei Arbeiten hervorgehoben.⁷ Siegfried J. Schmidt erklärt poetische Sprache als oppositiv zur Alltagssprache. Er sieht nur die Disjunktion Gedicht – Alltagssprache und zieht mögliche kontinuierliche Übergänge nicht in Betracht. Daher muß für ihn poetische Sprache eben durch die Möglichkeiten der Abweichung von Alltagssprache bestimmbar sein. Werner Abraham geht dagegen auf künstlerische Fragen überhaupt nicht ein. Denn wenn er zusammenfassend feststellt, Deviationsstilistik sei das alleinige Konzept für eine linguistisch interpretierbare Stiltheorie, so faßt er Stil im weitesten Rahmen von bestimmter Textgestaltung überhaupt. Dabei kann er allerdings, da er nur Abweichung als Ausgangspunkt nimmt, nur jeweils negative Bestimmungen geben, ob also ein Text gemessen an den aufstellbaren Normen "zu kolloquial", "fachsprachlich" usw. ist. Wenn der Text also der Norm entspricht, liegt keine Abweichung, also auch kein Stil vor. Cohen untersucht ausschließlich die Verssprache. Und hier ist ja wirklich das Prinzip der Abweichung einsichtig. Er spricht von *écart* und betont, daß Abweichung als Kennzeichen des Stils ästhetischen Charakter hat. Mit dem Vers entsteht nach Cohen eine Struktur gegen den normalen Sprachablauf: "Sa norme est l'antinorme du langage naturel". Dabei setzt Cohen gleichsam die Levinsche Scheidung von extern und intern fort; denn die *écarts*, die er sehr gut an Versen aus Racines

“Phèdre” herausarbeitet, sind nicht solche von der Normalsprache, sondern solche von den Gesetzen der tragédie classique. Auch erkennt Cohen, daß nicht jeder *écart* schon Poesie ist. Aber die Auffassung, daß jede Poesie – Prosakunstwerke berühren ihn nicht, er fragt nicht nach ihrer Möglichkeit – *écart* sei, führt ihn zu Fehlern. Er behauptet (S. 214), daß der Ausdruck *ciel bleu* rein denotativ sei, daher Prosa. Aber man denke an die Mörike-Verse aus dem “Septembermorgen”:

“Bald siehst du, wenn der Schleier fällt,
Den blauen Himmel unverstellt...”.

Schon so hat hier *blau* einen Stilwert, viel mehr noch im Kontext des nur sechs Verse umfassenden Gedichts. Hier wird der Grundsatz der Abweichung belanglos.

Den Ansatz für starke Betonung der Abweichung in der Frage des Stils kann man in folgendem Satz Max Benses sehen: “Der Zusammenhang von Kunst und Mathematik ist altbekannt; daß die formalen Interessen der Kunst mathematisch, arithmetisch oder geometrisch, beschreibbar sind, ist nicht erst seit der Renaissance Bestandteil der Ästhetik.”⁸ Abgesehen davon, daß diese Aussage, besonders in ihrem letzten Teil, zunächst nur für die bildenden Künste und die Musik gilt, führt sie doch einleuchtenderweise zur Folgerung, daß auf solcher Grundlage sofort auch Abweichungen, die etwa zuerst nur gefühlsmäßig bewußt sind, zahlenmäßig genau bestimmbar, daher wissenschaftlich-exakter Erfassung zugänglich werden. Wenn wir nun zu den sprachlichen Gebilden übergehen, so sind Abweichungen auf solche Weise nur faßbar, wenn zunächst ein Modell sprachlicher Gebilde konstruiert wird, das für alle möglichen sprachlichen Äußerungen anwendbar ist. Ein solches Modell zu suchen, war auch Chomskys Bemühen auf der Suche nach der Antwort auf die Frage, wie denn der Mensch zur Bildung richtiger Sätze komme, ohne alle denkbar möglichen gesprochen oder auch nur gehört zu haben. Chomsky errichtet dabei ein Konstrukt, an dem dann Normativität und Abweichungen abgelesen werden können. Er nimmt dazu eine Art idealen, vielleicht besser: typisierten Sprecher an; so ähnlich versucht auch Riffaterre in seiner Stilforschung von einem typisierten Leser, einer Art super-reader, auszugehen. Bierwisch schränkt in seinen Untersuchungen sofort auf die ästhetisch charakterisierbare Sprache ein, indem er die Literatursprache auf zwei Prinzipien zurückführt: auf die Überlagerung durch sekundäre Strukturen, d.h. ästhetische Prinzipien außerhalb der Sprache, durch die aber die Literatursprache Sonderfall einer allgemeinen Theorie der ästhetischen Kompetenz

wird, und auf Abweichungen von der Normalstruktur, die aber auch ästhetische Effekte auslösen.⁹ Mit dem Begriffspaar Normalstruktur – Abweichung wird zugleich der Begriff der Regel wichtig, der in der modernen Linguistik eine große Rolle spielt. Darin scheint mir eine Gefahr zu liegen, besonders wenn Bierwisch solche Regeln auf geschichtlich verlaufende Sprachwandlungen anwendet: Regeln werden da zunächst aus Beobachtungen von Wandlungen abgeleitet, dann aber unbesehen als Erklärungsgrund an den Anfang gestellt; hier werden Ursache und Wirkung in zeitlich verlaufenden Vorgängen mit Grund und Folge in gedanklichen Systemen einfach verwechselt – oder man glaubt, mit dieser Verschiebung sei der Fall wirklich wissenschaftlich “erledigt”.¹⁰ Schon hier drängt sich ein Bedenken gegen jede Formalisierung auf: man nimmt eine mögliche Sicht auf ein Erfahrungsstück (hier: sprachliche Erscheinungen) als die Gesamtsicht auf das Wesen. Das Ganze droht oft ein Denkspiel mit Hilfe sprachlicher Gegebenheiten zu werden, wobei das Eigentliche der Sprache verloren geht. Der Ausdruck “Regel” ist für die ganze Einstellung und Verfahrensweise kennzeichnend: alles Sprachliche, als Gesamt von Erscheinungen und Vorgängen im Rahmen des Lebens in der menschlichen Gesellschaft wird auf Regeln reduziert. Kann auf solche Weise dieses Gesamt sinnvoll erfaßt werden? Liegt also da die Wahrheit?¹¹ Schon so drängt sich die Frage auf, ob dann nicht auch die ästhetische Seite an Sprachgebilden durch solche Reduktion auf das Modell Norm – Abweichung zu einfach, ja zu einseitig und damit unvollständig gesehen wird.

Tatsächlich dürfen auch aus dem Kreis der modernen Linguisten die Stimmen nicht überhört werden, die dagegen Bedenken äußern. So etwa vieles von Roman Jakobson. Oft klingt es nur verklausuliert; so etwa, wenn Götz Wienold betont, daß die Basis für den Begriff der Grammatizität erweitert werden müsse. Denn dichterische Texte “weisen z.B. Zusatzstrukturierungen auf, die die Grammatik in keiner Weise verletzen”. Dafür schlägt er den Terminus “Normalform” vor.¹² Diese richtige Einsicht zeigt aber eben doch, daß das Paar Norm – Abweichung mindestens mit Vorsicht verwendet werden muß. Obwohl Klaus Baumgärtner im allgemeinen an diesem Schema festhält, äußert er doch schon Bedenken. Drei Sätze sind dafür bezeichnend: “Tatsächlich scheint der Begriff der Abweichung für die Sprache der Poesie über Gebühr beansprucht”. “Ich glaube danach mit Fowler, daß eine einheitliche formale Unterscheidung von Umgangssprache und Sprache der Poesie nicht existiert”. “Das Kriterium der Abweichung scheidet dabei aus [für die spezifische Kennzeichnung der Poesie], weil es für alle sprachlichen Gebrauchsweisen gleichartig funktioniert”.¹³

2. Damit aber sind bereits die Möglichkeiten einer *Widerlegung* des Ansatzes gegeben, daß das Prinzip der Abweichung völlig zur Bestimmung des Stilistischen ausreiche. Von vornherein sei nochmals betont, wie hier der Stilbegriff gefaßt wird. Von der Auffassung des Stils bei Elise Riesel muß hier abgesehen werden, u.zw. nicht deshalb, weil etwa kein fruchtbares wissenschaftliches Gespräch über diese Stilauffassung möglich wäre (ich halte eine solche Möglichkeit durchaus für gegeben), sondern weil für Riesels Stilbegriff das Prinzip der Abweichung überhaupt nicht anwendbar ist.¹⁴ Riesel geht von den möglichen Funktionen der Sprache in der Kommunikation aus und versteht unter Stil die verschiedenen Sprachweisen. Ihre Grundfrage ist also: wie werden die allgemein zur Verfügung stehenden Sprachmittel im täglichen Umgang ausgewählt und gestaltet? Stilistik ist nach Riesel daher die Lehre vom funktionsgerechten Gebrauch der Sprache. Es leuchtet ein, daß bei einem solchen Ansatz Abweichung kaum je ein Kriterium für Stilhaftes sein kann. Abweichungen von der funktionsgerechten Anwendung der gegebenen Sprachmittel könnten da nur negativ gewertet werden. Aus allem bisher Angedeuteten – und das ließe sich durch weitere Belege erhärten – erhellt, daß im Blick auf die Abweichung vor allem der Stil in der Literatur, d.h. aber die Sprachgestalt im Sprachkunstwerk, vielfach sogar nur in Versdichtungen (J. Cohen) gemeint ist. Man kann also für die hier angeschnittene Auseinandersetzung ohne Verbiegung der Grundlage die Stilbestimmung zugrundelegen, wie ich sie neuerdings versuche: "Stil ist also die Gesamtheit der Züge an einem Sprachwerk, die ihm ästhetischen Charakter verleihen."¹⁵ Für uns geht es also jetzt um die Frage: wie kann die Auffassung widerlegt werden, daß Abweichung die zureichende Bestimmung stilhafter Erscheinungen ist?

2.1. Abweichung ist immer nur von einem Üblichen, einer Norm möglich. Und beim Normbegriff tauchen bereits die ersten Schwierigkeiten auf. Schon eine rasche Überschau über das, was die einzelnen als Sprachnorm bezeichnen, von der abgewichen wird, zeigt große Unterschiede: man nimmt bald die Alltagssprache, bald die wissenschaftliche Sprache zur Grundlage. Aber was heißt hier genau Alltagssprache? Welcher Epoche? welches Raumes? welcher Gesellschaftsklasse? bei welcher Gelegenheit? Genau müßte der Begriff der wissenschaftlichen Sprache aufgegliedert werden: streng wissenschaftlich, allgemeinverständlich, popularisierend; rein philosophische Fragen, kunstwissenschaftliche, geistesgeschichtliche, mathematische, ökonomische, naturwissenschaftliche aller Art.

Gehen schon hier die Meinungen einzelner Gelehrter auseinander, so wechselt mancher schon innerhalb seiner Arbeiten; denn in diachroner Sprachbetrachtung nimmt sich dieser Fragenkreis anders aus als in synchroner. Vor allem hat Stephen Ullmann¹⁶ auf die Schwierigkeiten hingewiesen, einen eindeutigen Normbegriff aufzustellen: "This view ... implies that the student of style must become thoroughly familiar with the norm before he can detect any deviations from it". Gerade für vergangene Epochen ist ein Normansatz schwer zu gewinnen; daraus ergeben sich die Gefahren bei Stilrekonstruktionen oder genauer Rekonstruktionen von Stilwerten in Sprachkunstwerken der Vergangenheit. Ullmann unterscheidet dabei vor allem zwei Schwierigkeiten: daß Stilwerte überschätzt oder unterschätzt werden. Auch beim Auffinden und Feststellen von sogenannten Archaismen ergeben sich dieselben Fragen. Michael Riffaterre¹⁷ hat inbezug auf das Abweichungsprinzip auf folgendes hingewiesen: manches, was als normal erscheint, kann in anderem Kontext stilistisch belangvoll sein, also als Abweichung aufgefaßt werden; manche Abweichungen aber sind stilistisch nicht belangvoll: das ist aber bereits eine Durchbrechung des Prinzips der Abweichung als zureichende Bestimmung. Und er betont überhaupt, daß "Norm" zu vage sei, daher für Stilanalyse ohne Bedeutung.

Vor allem: "Norm" ist ein Konstrukt, abstrahiert aus konkreten Sprachgegebenheiten; d.h. sie selbst ist schon eine Abweichung von wirklich gebrauchter Sprache. Das Eigentliche der Sprache droht hier der wissenschaftlichen Erfassung verloren zu gehen — oder es wird von vornherein als Abweichung von der konstruierten Norm und von einer dann unbesehen daraus abgeleiteten Vorschrift angesehen. Schon damit wird der Begriff der Abweichung für die Stilistik völlig fragwürdig. Wenn Levin feststellt¹⁸, daß auch in der Alltagssprache Abweichungen vorkommen, so zeigt sich einerseits, daß eben ein gedanklich konstruiertes, durch einen vielfältigen Abstraktionsvorgang erzeugtes Modell zur Norm erhoben wird; andererseits aber, daß der Ausdruck "Abweichung" nicht bloß für künstlerische, sondern auch für Alltagssprache sinnvoll sein kann, d.h. er ist für die künstlerische Sprache wiederum nicht spezifisch; denn es müßte dann mindestens zwei Arten von Abweichungen geben, die künstlerisch belangvollen können aber von den andern nicht wieder durch das Prinzip der Abweichung abgehoben werden. Auch wenn man Sprache der Wissenschaft etwa oder der Propaganda normiert, ergeben sich in konkreten Fällen immer wieder Abweichungen, die nicht künstlerisch belangvoll sind. Und dasselbe gilt für sprachliche Erzeugnisse des Wahnsinns, jeglicher geistigen Krankheit; auch bewußte Nonsens-Bildungen sind Abwei-

chungen. Und weiter: ist nicht auch der Ausdruck "Alltagssprache" bereits eine Reduktion? "Normal" erscheint der modernen Linguistik alles, was in das Prokrustesbett des so konstruierten Sprachmodells hineinpaßt, ohne verstümmelt werden zu müssen. Von einem so reduzierten Modell aus Spracherscheinungen erklären und werten zu wollen, ist ein Grundfehler.

Das Konstruierte aller dieser Ansätze wird auch daran deutlich, daß man das Prinzip der Abweichung mit der Unterscheidung von Oberflächen- und Tiefenstrukturen nach Chomsky verbindet. Das erkennt man aus folgendem Satz Wunderlichs, der die erste Annahme zur Aufstellung von Tiefenstrukturen bringt¹⁹: "Sätze, die sich n u r durch verschiedene Wortfolge voneinander unterscheiden, und Sätze, die sich in ihrem relevanten Wortmaterial nicht voneinander unterscheiden, werden, wenn sie g l e i c h e n S a c h v e r h a l t ausdrücken (d.h. Paraphrasen voneinander sind) auf eine N o r m a l f o r m (= gemeinsame Tiefenstruktur) bezogen". Die erste Hervorhebung zeigt die Vergröberungen, denen so stilistische Analysen ausgesetzt werden, denn gerade die Wortfolge-Unterschiede können sehr belangvoll sein; die zweite Hervorhebung zeigt, daß nun der Raum sprachlicher Darstellung verlassen wird, denn diese wird nicht mehr berücksichtigt, wenn nun bloß ein gleicher Sachverhalt angesteuert und dieser dann gleich zum Modell erhoben und als die Tiefenstruktur, nun wieder der sprachlichen Darstellung, bezeichnet wird. Abweichungen kommen so nur zustande, wenn sprachliche Gebilde an Modellen gemessen werden, denen es gar nicht mehr auf die sprachlichen Möglichkeiten, sondern auf den intendierten "gleichen Sachverhalt" ankommt. Mit dem Ausdruck Tiefenstruktur wird aber doch zugleich gesagt, daß dieser allen sprachlichen Ausformungen zugrunde liegende gemeinsame Sachverhalt letztlich das Wesentliche sei, die sprachlichen Gebilde bloß voneinander – und vom Modell – abweichende Variationen. Das so konstruierte Modell erweist sich als Versuch, vom Sprachlichen abzusehen, um daran dann sprachliche "Abweichungen" zu messen. Danach aber wäre jegliches sprachliche Darstellen schon Abweichung.²⁰

2.2. Schon bisher hat sich manchmal angedeutet, daß Stilhaftes nicht unbedingt Abweichung sein muß. Ja man kann erkennen, daß solche Gleichstellung nur mit beinahe verkrampften Reduktionen erreicht wird: Entweder beschränkt man sich in solcher Stilistik bloß auf Verse (J. Cohen) oder man gesteht, daß ein Text künstlerisch sein kann, ohne Abweichungen aufzuweisen, der falle aber dann nicht in den Bereich der Stilistik; denn diese habe es nur mit Abweichungen zu tun. Diese willkürliche Einschränkung, für die sich

Jürgen Trabant einsetzt²¹, schiebt aber das Problem nur auf, denn es bleibt die entscheidende Frage: welches sind nun die sprachlichen Züge, die einen solchen nicht abweichenden Text zum künstlerischen machen? Eine solche Frage wird besonders brennend, wenn man etwa an die dichterische Prosa-kunst Fontanes, auch etwa an G. Hauptmanns naturalistische Dramen, an die französische Romankunst um die Jahrhundertwende denkt. Gerade hier müssen feinere Analysen einsetzen, die die bisherige Stilistik schon teilweise bereitgestellt hat, die aber in den vergrößernden Ansätzen einer quantifizierenden Linguistik verloren gehen. Natürlich kann das in einem dichterischen Prosatext vorkommende Wort *Rose* zunächst nicht mit dem Prinzip der Abweichung in einem allfälligen Stilwert gefaßt werden – wir sehen vom Fall eines überraschenden Auftauchens an dieser Stelle ausdrücklich ab; denn der ist nicht der einzige, wo es stilhaft ist. Aber wenn man bloß feststellt, daß *Rose* Zeichen für eine bestimmte Blume, also für ein bestimmtes Objekt sei, verbaut man sich den Weg zur Einsicht in die mögliche Stilhaftigkeit von vornherein.²² Auch ein Satz wie: "Bei [Arno] Schmidt finden wir keinen Eigennamen, sondern nur das Personalpronomen *ich*, das für einen Eigennamen steht"²³, geht an den stilhaften Möglichkeiten des *ich* und damit der Ich-Erzählung glatt vorbei. Hier wird überall zunächst der semantische Reichtum (Fülle des Gehalts) eines Wortes ausgeklammert, das Wort zum bloßen Zeichen für ein Ding oder einen Begriff gemacht, damit aber auch das mögliche Stilhafte verdeckt. Von solcher Ausgangslage hilft dann nur mehr das Prinzip der Abweichung, um zu Stilhaftem zu kommen. In Wirklichkeit sind die Verhältnisse viel verwickelter: Es gibt zahllose Übergänge, es müssen auch die verschiedenen Leser oder Hörer (Rezipienten) beachtet werden. Denn Stilhaftes wird immer erst greifbar in der Begegnung des Sprachgebildes mit einem Aufnehmenden. Auf alle Fälle ergibt sich von vornherein: das Fehlen einer Abweichung (von welcher Norm auch immer) bedeutet noch nicht stilistische Belanglosigkeit.

2.3. Das wird noch deutlicher, wenn wir den Grundsatz der Auswahl betrachten. Tatsächlich hat ein Schreiber oder Sprecher oft die Möglichkeit, zwischen verschiedenen sprachlichen Formulierungen zu wählen, und dabei kann sich zeigen, daß etwa nur eine stilhaft ist oder daß alle Formulierungen stilistisch belangvoll sind, aber je in verschiedener Weise. Gerade hier ist das Stilistische mit dem Begriff der Abweichung nicht mehr zu fassen. Aber man darf dabei auch nicht beim Äußerlichen der bloßen Auswahl zwischen zwei sich bietenden "Redewendungen" bleiben. Als Wagner nach der Erscheinung des Erd-

geists bei Faust anklopft, sagt dieser im "Urfaust" (V. 165 ff.):

O Tod! ich kenns, das ist mein Famulus.
Nun werd ich tiefer tief zunichte!
Daß diese Fülle der Gesichte
Der trockne Schwärmer stören muß!

In Faust I heißen die entsprechenden Verse (V. 518 ff.):

O Tod! ich kenn's — das ist mein Famulus —
Es wird mein schönstes Glück zunichte!
Daß diese Fülle der Gesichte
Der trockne Schleicher stören muß!

Besonders auf den zweiten Vers der Stelle sei hingewiesen. Rein äußerlich könnte man sagen, Goethe habe hier eine Aussagemöglichkeit für eine andre ausgetauscht, aus zwei zur Wahl sich bietenden sich für eine entschieden. Aber jetzt beginnt erst die stilistische Analyse. Zunächst finden sich auch lautungsmäßige Unterschiede (Sievers hat schon auf Unterschiede in der Stimm-Modulation hingewiesen). Doch das Entscheidende: "tiefer tief" — "schönstes Glück" werden je aus einer ganz andern Grundhaltung gesprochen: im Urfaust wird das Zurückstoßen durch den Erdgeist als Vernichtung erlebt, die nun noch durch das Hinzutreten Wagners vertieft wird; in Faust I erlebt Faust dieses Zurückstoßen zwar in Erschütterung, aber doch als hohes Glück, da ihm in aller Furchtbarkeit doch eine neue gewaltige Erfahrung zuteil wurde; dieses Erleben ist trotz allem eine Bereicherung des Innern, und das erlebt er als Glück.

Dieses Beispiel zeigt aber, daß man im stilistischen Bereich sich nicht mit der Feststellung begnügen darf, dem Künstler stellten sich einfach mehrere gleichwertige und gleichbedeutende Möglichkeiten zur Verfügung, von denen er nach freier Wahl sich für eine entscheiden könne. Sicher ist Wahlmöglichkeit im gewöhnlichen Sprachgebrauch häufig zu finden, die Entscheidung kann da bestimmt werden durch den Kontext (Wortwiederholungen, Klangliches, Deutlichkeit usw.). Innerhalb solcher Wahlmöglichkeiten kann dann der Grundsatz der Abweichung eine Rolle spielen, d.h. man will etwas besonders auffällig hervorheben. Aber im stilistischen Bereich kann man von unbedingt freier Wahl nicht reden. Die sprachliche Gestaltung wird hier von bestimmten Antrieben aus gesteuert, die dann die ästhetische Entscheidung herbeiführt. Im vorangegangenen Vers Goethes handelt es sich um die stilistische Auswirkung je einer andern Grundstimmung in der Begegnung mit dem Erd-

geist. Dabei zeigt sich gerade hier die völlige Einheit von Gehalt und Gestalt: man kann vom Gehalt her die sprachliche Gestaltung geprägt sehen, aber auch den Gehalt eindeutiger bestimmt durch die gewählte sprachliche Form.

Auf alle Fälle erscheint auch das Prinzip der Wahl zwischen verschiedenen stilistischen Möglichkeiten bei der Stilanalyse wichtig. Es tritt zumindest neben das der Abweichung, ja in bestimmten, gerade erwähnten Fällen erscheint die Abweichung als das Sekundäre. Die Bedeutung des Auswahlgrundsatzes hat die moderne Stilforschung auch erkannt (abgesehen vom schon angeführten Ansatz E. Riesels, der ja ganz auf ihm aufbaut). Ich erwähne nur zwei: Richard Ohmann²⁴ faßt Stil als den charakteristischen Gebrauch der Sprache und wird so selbstverständlich zum Auswahlprinzip geführt. Er versucht nun zu zeigen, daß die Transformationsregeln der generativen Grammatik die genaue Analyse verschiedener Textvarianten in ihrer stilistischen Relevanz zu fördern vermögen. Die Durchführung ist lehrreich und einsichtig, nur kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, daß dieselben Einsichten auch anders zu gewinnen sind und auch tatsächlich schon durch die "traditionelle" Stilistik in ebenso genauer Weise erreicht worden sind. Aber als Kontrolle und Bestätigung sind Ohmanns Ausführungen wertvoll. Stephen Ullmann hat in seinem Buch²⁵ im Abschnitt über "Problems of Style" das zweite Kapitel dieser Frage gewidmet: Choice and Expressiveness in Style. Er erörtert genau die ästhetische Bedeutung der Auswahl, besonders an den Wirkungen der zunehmenden erlebten Rede bei Flaubert, und bereitet die Möglichkeiten, die sich bieten, aus. Aber Ullmann betont, daß Auswahl nicht das einzige Stilbestimmungsprinzip ist. Vor allem erkennt er, daß bei streng künstlerischer Gestaltung die sprachliche Gestalt durch den zugrundeliegenden geistigen Antrieb genau bestimmt ist, wobei allerdings der geistige Gehalt eben durch die sprachliche Form am klarsten heraustritt.²⁶

Jedenfalls: die Überlegungen über das Auswahlprinzip als eine Grundlage stilistischer Gestaltung zeigen, daß Abweichung mindestens nicht das einzige Kriterium stilhafter Erscheinungen sein kann. Das gilt auch, wenn man erkennt, daß im letzten, nämlich in der völligen Einheit von Gehalt und Gestalt, keine Wahl sprachlicher Möglichkeiten besteht, da jede Textänderung auch den Gehalt ändert, wenigstens im Bereich der Sprachkunst.

2.4. Auch ein Blick auf andere Künste kann die notwendige Gültigkeitsbeschränkung des Abweichungsgrundsatzes unterstützen. Es braucht nicht näher ausgeführt zu werden, daß in der Musik, der Malerei, Plastik und Architektur Abweichung auch nicht das Entscheidende zur Erkenntnis der künst-

lerischen Eigenart und Wesenheit eines Werkes gibt. Gewiß kann sie von Belang sein, etwa als Abweichung von lang geübter Tradition (sog. Innovation von Bense) oder etwa von der Wirklichkeitsauffassung einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht. Aber es scheint doch gefährlich, nur in der Abweichung von solchen Normen und Gewohnheiten die Eigenart und die Einmaligkeit etwa eines Werkes von Bach, Mozart, Phidias, Rodin oder Rembrandt umfassend einsichtig machen zu wollen. Sowohl für die Analyse eines Einzelwerks als auch für allgemeine Einsichten in die künstlerischen Möglichkeiten überhaupt muß über das Prinzip der Abweichung hinausgegangen werden. Das gilt einsichtigerweise auch für die Dichtung als verdichtetste Möglichkeit der Sprachkunst. Nur spielt hier eben die Tatsache herein, die bei allen Fragen zur Sprachkunst nie vergessen werden darf: daß die Sprache nicht nur in der Sprachkunst eingesetzt wird, sondern mengenmäßig bei weitem häufiger zur Mitteilung, zur Verständigung, überhaupt zum Hinweis auf Außersprachliches. Dadurch gerät die Betrachtung der Sprachkunst immer wieder nur zu leicht in Gefahr, nur von dieser Seite der Sprache als Verständigungsmittel, als einfach rational und konventionell geregeltes Kommunikationssystem gesehen und beurteilt zu werden.

2.5. Wir kommen damit zu einem letzten und zum Tiefsten führenden Punkt zur Widerlegung des Abweichungsprinzips als zureichenden Kriteriums für stilhafte Erscheinungen. Seit den Griechen gibt es zwei gegensätzliche Pole der Sprachbetrachtung. Der eine ist die Betrachtung der Sprache als geheimnisvolle, alles Leben durchwirkende Macht, denkerisch am großartigsten ausgebaut in der Linie Hamann – Herder – Humboldt, ins Abwegige geratend im primitiven Aberglauben von Sprachmagie; der andere ist die Betrachtung der Sprache als rationales Zeichensystem, denkerisch am radikalsten ausgebildet in der modernen Linguistik, ins Abwegige geratend in der Sicht auf Sprache als praktikable Platitude.²⁷ Es ist einsichtig, daß die Auffassung alles Stilhaften als einer Abweichung an die zweite Art der Sprachbetrachtung gebunden ist. Geht man von der ersten Art aus, so entsteht eine durchaus andere Sicht. Schon I.A. Richards sagt²⁸: "... that can be no doubt that originally all language was emotive; its scientific use is a later development, and most language is still emotive. Yet the late development has come to seem the natural and normal use ..." Ich selbst habe versucht darzustellen, daß es sich im alltäglichen Gebrauch der Sprache als Verständigungsmittel um ein Ökonomisierungsergebnis handelt, in dem alle Seiten an der Sprache ausgeklammert werden, die für diese Verständigungsfunktion nicht nutzbar

sind, zum Unterschied von der Sprachkunst, wo grundsätzlich alle Seiten und Möglichkeiten der Sprache bedeutsam sind.²⁹ Und Coseriu sagt das in seinen Thesen zum Thema "Sprache und Dichtung" noch schärfer: "Man kommt damit zum Schluß, daß die dichterische Sprache die volle Funktionalität der Sprache darstellt, daß also die Dichtung der Ort der Entfaltung der funktionellen Vollkommenheit der Sprache ist."³⁰ Mit andern Worten: wenn man die Sprache in der Fülle ihrer Möglichkeiten und Funktionen sieht, erscheint die Sprachform, die die moderne Linguistik zur Grundlage und zum Ausgangspunkt ihrer Feststellungen über das Regelsystem Sprache macht, als eine sehr starke Reduktion, als Verärmlichung der Sprache. Niemals kann so die volle Funktionalität der Sprache als Abweichung gesehen werden.

3. Widerlegung der Auffassung, daß Abweichung der bestimmende Zug der stilhaften Erscheinungen ist, muß ergänzt werden durch eine Art *Gegenansatz* zur Betrachtung des Stils. Es kann sich dabei nur um einen ersten, mehr andeutenden und rohen Entwurf handeln. Dabei sei nochmals betont, daß für diese Betrachtung Stil die Gesamtheit der Sprachzüge meint, die einem Sprachgebilde ästhetischen Charakter verleihen. Das ist deshalb berechtigt, weil im ganzen Fragenkreis um die Abweichung nur an diese Stilauffassung gedacht wird. Mit der ästhetischen Sprachgestaltung beginnt das Stilhafte. Das ist auch in manchen Beiträgen in LuL unüberhörbar. Nur darf der Begriff des Ästhetischen nicht zu eng gefaßt werden. Wenn man ihn neu durchdenkt, dürfte man zu einem Ansatz für Stilanalyse kommen, der den Tatbestand der Abweichung nicht zur Grundlage macht.

Wie ich schon einmal auszuführen versucht habe³¹, ist die Gestalthaftigkeit der erste, grundlegende und umfassende Zug eines ästhetischen Gebildes. Das ist ein Zug, der gleichsam verschiedene Grade und Stufen des Gestaltwerdens erkennen läßt von der einfachsten, lockersten, mit ganz wenigen und äußerlichen Bindungen der Glieder zum Ganzen, wie etwa *Die Türe ist verschlossen*, bis zu Gebilden mit einer großen Zahl von Gliedern und einer Fülle von verschiedenartigsten Verflechtungen und Bezügen wie etwa in Goethes Dornburger Gedichten. Hier bietet sich nun der Stilanalyse ein reiches, ja das entscheidende Feld der Betätigung: eben den ganzen Reichtum in formaler und gehaltlicher Hinsicht einer solchen sprachlichen Gestalt zu durchleuchten. Das kann nach drei Gesichtspunkten durchgeführt werden. Erstens im Blick auf die Klarheit der sprachlichen Gestalt. Wie erreicht es

der Schriftsteller, daß das sprachliche Gebilde deutlich in seiner sprachlichen Gestalt, in ihrer Umgrenztheit und Abgehobenheit faßbar wird? D.h. wie kommt es zum Erscheinen des Gebildes? (Wobei der Ausdruck "Erscheinen" über den Bezug zum Gesichtssinn hinaus verwendet wird). Dabei zeigt sich etwa, daß manche sprachlichen Gebilde in ihrer Gestalthaftigkeit besonders scharf, gleichsam hart abgesetzt sind, andre wieder gleichsam mit undeutlichen Grenzen. Wie sind diese Eigenarten und die Unterschiede zwischen ihnen sprachlich verwirklicht? Zweitens im Blick auf die Fülle, auf den Reichtum der Gegliedertheit der sprachlichen Gestalt. Hier ist vor allem auf den Bezugsreichtum der Glieder untereinander zu achten, auch ob diese Bezüge deutlich, durch eigene Bezugswörter und -silben ausgesprochen oder "bloß" durch Andeutungen verschiedenster Art spürbar werden. Dabei sind dann eben diese sprachlichen Möglichkeiten der Bezugstiftung zu untersuchen. Ich weise nur auf einiges hin: die gesamten Möglichkeiten im Bereich der Lautung (wo Messungen und statistische Feststellungen sehr förderlich sind); im Bereich des Wortschatzes, so etwa der Bezug der Wortgehalte, ob sie in ihrem Reichtum der Anklänge belassen oder im Kontext genau abgeengt werden usw.; welche Mittel der Gestaltung übergreifender Sinnzusammenhänge eingesetzt werden (von Flexionsformen zur Wortfolge); wie die Satz- bewegung verläuft, wie die Stilkräfte des sprachlichen Bildes, des Anrufs, des Ausrufs eingesetzt sind. Dabei ist immer zweierlei zu beachten: wie es sprachlich zur Umgrenztheit, zur relativen Geschlossenheit und Abgerundetheit des sprachlichen Gebildes kommt, und wie es gegliedert und gefüllt ist. Durch solche Analysen wird sich zugleich ergeben, wie es in unmerklichen Übergängen von völlig ökonomisierten, für die primitivste alltägliche Verständigung bestimmten Texten bis zu Gebilden wie die Engelchöre in Faust II und die Duineser Elegien oder ein Trakl-Gedicht weitergeht. Mit der Beobachtung dieses Kontinuums kommen wir auf den dritten Gesichtspunkt, das was Morton W. Bloomfield³² als die Intransitivität bezeichnet, zu der jedes sprachliche Kunstwerk hinstrebt. Es handelt sich um das in der Poetik so wichtige Problem, wie im Kunstgebilde die sprachliche Intentionalität auf außersprachliche Zusammenhänge zurücktritt, ja gleichsam abgebaut wird und ein Gebilde entsteht, das in sich gegründet ist. Für die Stilistik ergibt sich hier das reiche und schwere Untersuchungsfeld, wie die Sprache selbst in ihren bestimmten Zügen zu dieser Intransitivität beitragen kann.

Gestalthaftigkeit allein würde zu bloßer Formkunst, zu leerer Virtuosität führen, zugleich aber die entscheidende Tatsache verdecken, daß ja auch jedes Kunstgebilde in einen geschichtlich-gesellschaftlichen, in einen allgemein

menschlichen Zusammenhang verflochten ist.³³ Aber im Kunstwerk ist dieses Menschliche nicht etwas, was außerhalb der Gestalt bleibt, sondern es wird greifbar nur in ihr und durch sie. So öffnet sich hier der Stilistik ein weiteres wichtiges Beobachtungsfeld: wie wird dieses Menschliche in der sprachkünstlerischen Gestalt wirksam?

Die Antwort auf diese Frage müßte die ganze Fülle von Möglichkeiten entfalten, wie im Sprachgebilde ein Mensch vernehmbar wird, als Sprecher, also als einer, der in irgendeiner Weise ein Inneres ausdrückt, auch als einer, der eine Botschaft vermittelt, aber auch als Hörer, der oft geradezu angesprochen werden kann. Damit sind schon die Stilmöglichkeiten der ersten und zweiten Person angedeutet; ihre Stilfunktionen werden, gerade eben als Vernehmbar machen eines Menschen, einer Menschengruppe, vielfach zu wenig beachtet. Vor allem aber enthüllt sich die Sprache gerade in diesem Zusammenhang als ein Gefäß, rationaler ausgedrückt: als Instrument, vermittels dessen nicht nur die verstandesmäßigen Seiten des Sprechenden vernehmbar und damit dieselben Seiten des Hörenden angesprochen werden, sondern alle andern Seiten, Haltungen und innern Vorgänge; das Emotionale im weitesten Sinn ist auch in die Sprachgebilde eingeformt. Wie dies möglich ist, ist oft genug dargestellt worden, läßt sich aber mit immer neuen methodischen Ansätzen auf immer neue Weise herausstellen. Das Emotionale ist natürlich ein wichtiges Gebiet der Sprachinhaltsforschung, vor allem der Semantik, es spielt in der Lautung eine ganz entscheidende Rolle, aber auch die Satzbewegung kann davon bestimmt sein, endlich werden in dieser Richtung besonders die Stilkkräfte des Ausrufs, des Anrufs und der Gesamtheit der sprachlichen Bilder wirksam. Auch die verschiedenen Grade emotionaler Gestaltung, die Arten der Emotionen, die bestimmend sind, das alles läßt Menschliches vernehmbar werden und bestimmt die Gestalthaftigkeit sprachkünstlerischer Gebilde in mannigfacher und entscheidender Weise. Hier liegen auch die fruchtbaren Ansätze zum stilistischen Studium der Abweichungen, etwa von rein verstandesmäßiger Mitteilung.

Zum Menschlichen in der sprachkünstlerischen Gestalt tritt noch ein weiterer Zug hinzu, der ebenfalls das Abgleiten der künstlerischen Form ins bloß Virtuosenhafte abwehrt, der aber auch nicht von außen hinzutritt, sondern wesentlich der künstlerischen Gestalt eigen ist: daß in dem künstlerischen Sprachgebilde immer eine ganz bestimmte Sicht auf die erfaßte Welt mit eingeformt ist, also in irgendeiner Weise Zusammenhänge, Beziehungen, Eigenarten enthüllt werden. Das gilt für Sprache überhaupt. Hjelmslev sagt: "La

langue est la forme par laquelle nous concevons le monde.”³⁴ Auf das Sprachdenken von Herder über Humboldt bis zu Weisgerber im deutschen Raum braucht in dieser Hinsicht nicht eigens hingewiesen zu werden. Umso intensiver und umfassender kann, eben durch die Art der Gestalthaftigkeit, diese Weltenthüllung im Sprachkunstwerk sein.

Die Überlegungen dieses dritten Abschnitts wollten andeuten, welche Fülle von Möglichkeiten und Aufgaben der stilistischen Analyse gegeben sind. Daß dazu die verschiedensten Ansätze und Methoden, auch formalisierende, aber nicht nur sie, beitragen können, dürfte einleuchten. In dieser Fülle von Stiltzügen finden sich viele, die mit dem Begriff der Abweichung nicht zu fassen sind. Sie deshalb auszuklammern, weil sie sich dem Messen von Graden der Abweichung entziehen, ist vom Standpunkt einer umfassenden Stilforschung nicht einzusehen. Dabei bleibt ja immer wieder die so schwer zu entscheidende Frage, von welcher Norm abgewichen wird. Aber die Abweichungen als stilhafte Erscheinungen lassen sich in das hier angedeutete Gerüst eines Ansatzes für Stilanalysen durchaus als mögliches Element einfügen. Nur können sie nicht als einziges Prinzip zur Erfassung stilhafter Erscheinungen angesehen werden.

Anmerkungen

- 1 Auf die Stilauffassung E. Riesels wird noch hingewiesen werden.
- 2 Literaturwissenschaft und Linguistik, hg. Jens Ihwe in der Reihe “Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst” (hg. A. Buck, Cl. Heseltius, H. Lausberg, W. Mauser), Reihe Texte, Bd. 8, in 3 Bänden (der 2. Bd. in 2 Teilbänden), Frankfurt a.M. 1971/72. Die Beiträge sind von 1 - 61 fortlaufend numeriert, werden aber hier zur rascheren Orientierung nach Bd. u. Seitenzahl des jeweiligen Bandes, Verf. und Kurztitel zitiert. Zu diesem Sammelwerk vgl. meine ausführliche Besprechung in der “Sprachkunst”: zum 1. Bd. in 3/1, 2 (1972) S. 171 - 175, zu den übrigen Bänden unter dem Titel: Um den Problemkreis von Literaturwissenschaft und Linguistik in 4/1, 2 (1974). Die ursprünglichen Erscheinungsorte und Titel der einzelnen Beiträge in LuL sind dort jeweils verzeichnet. Sie hier wieder anzugeben, erscheint überflüssig.
- 3 Das Problem der poetischen Sprache, LuL 2/2 S. 603 - 616, bes. S. 608 f.
- 4 Die semantischen Anomalien, LuL 1 S. 359 - 383, S. 381 f.

- 5 Statistische und determinierte Abweichung in poetischer Sprache, in: Mathematik und Dichtung (hier abgekürzt MuD, hg. H. Kreuzer und R. Gunzenhäuser, München 1965, S. 33 - 47 (Zitat S. 33). — Derselbe: Interne und externe Abweichung in der Dichtung, LuL 2/2 S. 343 - 357.
- 6 Dichtung, Stilistik und imaginäre Grammatiken, LuL 2/2 S. 432 - 436. Zitat S. 433.
- 7 Siegfried J. Schmidt: Alltagssprache und Gedichtssprache, Poetica 2 (1968) S. 285 - 303. — Werner Abraham u. Kurt Braunmüller: Stil, Metapher und Pragmatik, Lingua 28 (1971) S. 1 - 47 (Herangezogenes S. 44). — Jean Cohen: Structure du langage poétique, Paris 1966, Zitat S. 87.
- 8 Zusammenfassende Grundlegung moderner Ästhetik, in: serielle manifeste, St. Gallen 1966, S. 9.
- 9 Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methoden, in: LuL 1 S. 18 - 90, bes. S. 78 - 80.
- 10 Vgl. ebd. S. 74 - 78 (Abschnitt 10).
- 11 Vgl. dazu auch Dieter Wunderlich: Terminologie des Strukturbegriffs, LuL 1 S. 91 - 140.
- 12 Probleme der linguistischen Analyse des Romans, in: Jahrbuch für internationale Germanistik 1/1 (1969) S. 108 - 128. Hier bes. S. 109.
- 13 Der methodische Stand einer linguistischen Poetik, LuL 2/2 S. 371 - 402, die drei Sätze S. 383, 384 f., 385. (Der Aufsatz erschien schon im Jb.f. internat. Germanistik 1/1 S. 15 - 43.)
- 14 Folgende Arbeiten Elise Riesels sind heranzuziehen: Abriß der deutschen Stilistik 1954; Deutsche Stilistik, 2. Aufl. 1963; Der Stil der deutschen Alltagsrede 1970; Stil und Gesellschaft, in: Akten des 4. internationalen Germanistenkongresses 1970, S. 357 - 365.
- 15 Der Begriff des Sprachstils in der Literaturwissenschaft, Sprachkunst 1 (1970) S. 1 - 19, Zitat S. 16.
- 16 Language and Style, Oxford, 2. Aufl. 1966, S. 154 (S. 173 der deutschen Übersetzung von Susanne Koopmann).
- 17 Vgl. vor allem: Criteria for Style Analysis, Word 15 (1959) S. 154 - 174, bes. 166 - 170; ferner auch: Vers la définition linguistique du style, Word 17 (1961) S. 318 - 344, bes. 334 - 336. Jetzt auch als erstes und viertes Kapitel in seinem Buch "Essais de stylistique structurale", Paris 1971 (deutsche Übersetzung von Wilhelm Bolle als "Strukturelle Stilistik" in List Taschenbücher der Wissenschaft 1422, München 1973).
- 18 Interne und externe Abweichung in der Dichtung, LuL 2/2 S. 343 f.

- 19 Terminologie des Strukturbegriffs, LuL 1 S. 125 (Hervorhebungen von mir).
- 20 Von hier aus könnte das Fragwürdige der Ansätze Thornes (LuL 31) beleuchtet werden, die hier S. 1 f. gebracht wurden.
- 21 Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks, München 1970, bes. S. 169, 235, 249 f. Nach Trabandt schneiden sich die Bereiche des Stilistischen (eben Abweichungen) und des Künstlerischen: es gibt Stilistisches außerhalb der Sprachkunst (etwa Nonsens-Bildungen) und Künstlerisches außerhalb des Stilistischen (also Sprachzüge, die ästhetisch belangvoll sind, aber keine Abweichung darstellen). Das ist zumindest begriffstreu durchgeführt; ob es aber sehr günstig ist?
- 22 Das tut Elisabeth Walter: Semiotische Analyse, MuD S. 144.
- 23 Ebd. S. 152.
- 24 Generative Grammatiken und der Begriff: literarischer Stil, LuL 1 S. 212 - 233.
- 25 Vgl. Anm. 16.
- 26 S. 152 des englischen Textes (S. 171 der deutschen Übersetzung).
- 27 Vgl. dazu auch Erich Heintel: Einführung in die Sprachphilosophie, Darmstadt 1972, bes. S. 14 f.
- 28 Principles of Literary Criticism (14. Aufl. 1955) S. 273.
- 29 Allgemeine Stilistik, 2. Aufl. 1963, S. 42 f.
- 30 In: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Beiträge zur Textlinguistik, München 1971, S. 185.
- 31 Der Begriff des Sprachstils in der Literaturwissenschaft, Sprachkunst 1 (1970) S. 1 - 19. Werner Abraham und Kurt Braunmüller a.a.O. (siehe Anm. 7) sagen S. 5 (Anm. 7), daß meine, in falscher Reihenfolge angeführten Grundzüge des Ästhetischen schwer durchsichtig und nicht verwertbar seien. Es ist hier nicht der Platz, auf die auch sonst am Anfang der Abhandlung gebrachten kritischen Bemerkungen einzugehen, denn da müßte zuerst dargelegt werden, daß wir meiner Meinung nach aneinander vorbeireden. Aber die eben angedeutete Bemerkung kann und muß anregen, diese drei Züge künftig noch genauer zu überdenken und in ihre Einzelheiten zu verfolgen.
- 32 Zum Synkategorematischen in der Dichtung: von der Semantik zur Syntax, LuL 2/1 S. 62 - 74.
- 33 Hier liegt die Bedeutung, die die soziologische Betrachtung der Kunst, insbesondere hier der Dichtung, für die Ästhetik, die Poetik und die Stilistik hat. Sie hat ihre Starrheit und Engspanntheit in den bloßen Gestaltbegriff aufgebrochen und dabei erst recht uns ihren innern Bezugsreichtum zugänglich gemacht.
- 34 Essai d'une théorie des morphèmes, in: Essais linguistiques, Kopenhagen 1959, S. 152 - 164. Zitat S. 164. Dieser Aufsatz stammt aus dem Jahr 1938.